

Ansprache anlässlich der Präsentation des "Abakan – Situation variable" von Magdalena Abakanowicz aus dem Besitz der Stadt Biel in der Salle Poma des Centre PasquArt.

15. Mai 2004

Annelise Zwez

Sehr geehrte Damen und Herren

Ich kann mich gut erinnern wie ich bei meinem ersten Besuch im Kunstdepot der Stadt – das dürfte um 1999 herum gewesen sein – eine grosse, lange, nicht sonderlich stabil erscheinende Holzkiste sah und nach dem Inhalt fragte. "Ah, c'est une oeuvre de Magdalena Abakanowicz". Ich fragte nach: "Die grosse polnische Künstlerin?" – "Oui." – "Mais ce n'est pas possible!" Dabei blieb es vorerst. Nach einem zweiten Besuch im Depot, fasste ich einen Vorsatz: Wenn ich den Ankauf der "Bleistifte" von Jürg Altherr hinter mir habe – das war dann schliesslich 2002 der Fall mit viel Hilfe seitens der übrigen Mitglieder der Kunstkommission – dann nehme ich mich des "Falls" Abakanowicz an. Die naheliegendste Idee, einen neuen Platz für das Werk zu suchen, scheiterte bald an meiner Unkenntnis von in Frage kommenden Bieler Gebäulichkeiten. Doch auch die Architekten in der Kommission hatten keine zündende Idee. Inzwischen ist mir längst klar: Eine Abakanowicz kann nicht einfach so platzieren – da sind Ansprüche eingewoben – im wahrsten Sinne des Wortes. Da machte Dolores Denaro – von Amtes wegen Mitglied der städtischen Kunstkommission – den, wie sich jetzt zeigt, überaus glücklichen Vorschlag, den "Abakan" – von dem wir bis dahin nur wussten, dass er gross und dunkel und ruppig anzufühlen ist – in der Salle Poma zu präsentieren. Auf Zeit wenigstens.

Dann nahmen die Dinge ihren Lauf. Es wurde nun aufgrund erster Dedektivarbeiten klar, dass die Arbeit seit rund 25 Jahren in dieser Kiste war. Und so war die erste, bange Demarche: Kiste öffnen und kontrollieren, ob das textile Material nicht etwa von Schädlingen zerstört war. Die einstmals textil arbeitende Berner Künstlerin Beatrix Sitter, die mit Abakanowicz zusammen an der Textil-Biennale in Lausanne ausstellte, stand uns als Fachfrau zur Seite. Aufatmen: Soweit erkennbar, alles in Ordnung. Und sogleich der Entschluss: Wir fahren nach Warschau, um die Künstlerin zu besuchen, um ihr Werk aus umfassender Kenntnis des Gesamtwerkes heraus würdigen zu können.

Doch wir können nicht als Banausinnen eintreffen: So galt es, möglichst schnell, möglichst viel über die Künstlerin, welche mit ihren Werken nicht nur die Lausanner Textilbiennalen mitgeprägt hat, sondern auch die Werke zahlreicher in der Schweiz tätiger Künstlerinnen beeinflusste, in Erfahrung zu bringen. Das dokumentarische Material, das wir in der Fondation Pierre Pauli in Lausanne vorfanden, hat uns nicht nur beeindruckt, sondern auch entscheidend weitergebracht. Doch würde die Künstlerin uns überhaupt empfangen? Da hing mir so ein Satz meines Innerschweizer Kollegen Niklaus Oberholzer im Ohr, der 2003 im Rahmen der Präsentation einer raumfüllenden Installation mit einer Armada kopfloser, jedoch individuell geprägter Figuren in der Ausstellung "me & more" im Kunstmuseum Luzern ein Interview mit der Künstlerin führte und dann sagte: "Die het denn scho no Hoor uf de Zähn". Doch Peter

Fischer, Direktor des Kunstmuseums Luzern, beruhigte: "Klar empfängt Sie Euch" und vermittelte uns auch gleich die aktuelle Adresse, samt Fax-Nummer. Und bald darauf kam eine freundliche Antwort aus Warschau – allerdings nicht per Fax, sondern per email – "I am pleased to receive you in my home". Und: Wir sollten im März kommen, da sei sie aus Chicago zurück. Im April sei es nicht möglich, da müsse sie nach Schleswig-Holstein, denn da werde im Landesmuseum eine retrospektive Ausstellung ihres Werkes vorbereitet, da müsse und wolle sie dabei sein. Ein beeindruckendes Pensum und eine weitere Erklärung, warum Magdalena Abakanowicz heute nicht unter uns weilt.

Magdalena Abakanowicz in einer einzigen Ansprache umfassend gerecht werden, ist nicht möglich. Ich konzentriere mich darum im Folgenden auf jene zwei Punkte, die mich am meisten stachelten bei den Vorbereitungen.

1. Wie konnte es einer nicht in den Westen emigrierten, polnischen Künstlerin zur Zeit des kalten Krieges gelingen, im Westen bekannt zu werden. Es gibt meines Wissens kein vergleichbares Beispiel.
2. Wie kam dieses einzigartige Werk nach Biel und warum verschwand es im Depot.

Bei unserem Besuch in Warschau – Magdalena Abakanowicz lebt heute in einem Einfamilienhaus mit Atelier in einem – wir würden sagen – bürgerlichen Quartier der Stadt – hat uns denn weniger das Heute und das Gestern interessiert, als vielmehr das Vorgestern. Und als wir dann am Punkt waren, da wir uns traute, nach den 50er-Jahren zu fragen – das war angesichts ihrer wohl aus Erfahrung intuitiv Schranken setzenden Autorität nicht so einfach – wurde plötzlich eine ganz andere Emotionalität spürbar. Die Emotionalität, die wir beim Betrachten "unseres" Werkes spüren.

Warschau war nach dem 2. Weltkrieg dem Erdboden gleich. Was an Privateigentum noch existierte, konfizierte der Staat. "Dennoch", so die Künstlerin, "war unser Wille, das Land wieder aufzubauen, enorm." Abakanowicz sah ihre Möglichkeit in der Kunst. Nach dem Rücktritt Stalins 1953 und der Abwahl der Altstalinisten in Polen, gab es in Warschau einen kleinen Frühling. Genau in dieser Zeit besucht Abakanowicz die Kunstakademie und zwar die Bildhauerklasse. Doch ausserhalb der Akademie gab es weder Raum noch Geld noch Material, um plastisch tätig zu sein. So musste unsere Devise sein: "Kunst so klein und so zusammenlegbar wie möglich. So malte ich, in der Akademie, nachts, wenn die Studenten nicht da waren. Und faltete dann die mit Lack bemalten Stoffe und verstaute sie unter dem Bett in unserer Einzimmer-Wohnung." 1960 sollte ihre erste Ausstellung stattfinden. Doch der "Warschauer Frühling" war vorbei und ihre naturnahe, dem Informel nahe stehende Malerei entsprach nicht der Doktrin. So fand die Vernissage nicht statt. Eine Emigration in den Westen stand für sie – im Gegensatz zu zahlreichen anderen polnischen Künstlern und Intellektuellen – indes nicht zur Diskussion, nicht zuletzt aus Angst vor Repressalien gegenüber ihrer Familie.

Doch sie fand einen neuen Weg. In einem Keller in Warschau betrieb Maria Laskiewicz (1889 – 1981) ein Atelier für experimentelles Weben. In der Kombination mit einem Plansoll an Gebrauchsstoffen war das offenbar möglich. So kommt es, dass die Bildhauerin Abakanowicz ihre ersten Skulpturen mit textilen Materialien schuf. Anfänglich näht sie die Teile so zusammen, dass Fransen und Durchbrüche Räumlichkeit suggerieren, später wird das Werk selbst zum Raum.

Und jetzt kommt das Märchen. Maria Laskiewicz hat auf dem Ministerium für Kultur zu tun, just als da die Liste der für die erste Biennale in Lausanne Delegierten aufliegt. Wir schreiben das Jahr 1962.

Laskiewicz nimmt einen Bleistift und fügt der Liste heimlich einen Namen an: Magdalena Abakanowicz. Niemand merkt's, Abakanowicz kann ihr Dossier einreichen, wird angenommen und reist nach Lausanne.

Die von Jean Lurçat initiierte erste Biennale de la Tapisserie ist noch sehr traditionell. Es stellen vor allem Männer aus, die von Frauen gewobene Teppiche zeigen. Eine der Ausnahmen: Polen, das mit vier Künstlerinnen vertreten ist. Ein klares Signal dafür, dass in Polen im Textilen neue, wegweisende Kunst entsteht. Und vielleicht – ob wir das nun gerne hören oder nicht – auch, dass in den Ostsystemen die Stellung der Frau eine andere war als im Westen. Die ausserordentliche künstlerische Kraft von Abakanowicz wird in Lausanne erkannt. Die Künstlerin wird nach Paris eingeladen und schon 1965 sind ihre Werke nicht nur in Lausanne zu sehen, sondern auch in Sao Paulo, wo sie darüber hinaus den grossen Preis der Biennale erhält. Allerdings erhält sie keine Reisebewilligung und kann somit nicht nach Brasilien. "Da sass ich zuhause und weinte", sagte sie.

Doch sie taktiert geschickt. Lausanne bietet ihr auch 1967 eine Plattform. Und 1968 kommt es zur ersten – und im übrigen einzigen – Einzelausstellung in der Schweiz, im Helmhaus in Zürich. Und da knüpfen sich auch erste Kontakte zu Biel. Der Bieler Werbefachmann Claude Contini, Mitglied der Kunstkommission der Stadt Biel, und seine Gattin kommen über eine polnische Bekannte in Kontakt mit Abakanowicz und kaufen in Zürich zwei frühe Werke der Künstlerin. Peux à peux und in Gleichzeitigkeit mit der hohen Beachtung, welche die Textilkunst in dieser Zeit schweizweit erfährt und durch Elsi Giaouque im Seeland insbesondere, wächst die Initiative, ein markantes Werk Abakanowicz' für das Kongresshaus in Biel anzukaufen. Anzumerken ist hier noch, dass in dieser Zeit Flurin Andry – der Schwiegersohn von Elsi Giaouque – Präsident der Kunstkommission ist. Schliesslich laufen die Fäden zusammen. Dem Büro Contini, in welchem damals auch der Bieler Maler Michel Delprete arbeitet, gelingt es, die Kunstkommission respektive die Stadt, den Kanton Bern und Private zu motivieren, "Abakan – Situation variable" anzukaufen. Am 1. Februar 1972 wird die Arbeit im Kongresshaus eingeweiht. Wie erst gestern bekannt wurde, soll Magdalena Abakanowicz in Biel anwesend gewesen sein und gesagt haben, sie schäme sich, denn eigentlich sollte an dieser Stelle ein Werk von Elsi Giaouque hängen. Davon gibt der am folgenden Tag erscheinende Zeitungsbericht von Ueli Berger (damals Kunstberichterstatter des Bieler Tagblatts, heute Gemeindepräsident im Giaouque-Dorf Ligerz) allerdings keine Kunde.

Wie ein Vergleich einer Foto im Katalog zur 5. Biennale de la Tapisserie in Lausanne und dem hier auferstandenen Werk zeigt, hat Magdalena Abakanowicz das Werk nicht eigens für Biel geschaffen, wohl aber für Biel modifiziert. So ja auch der Titel: "Situation variable". Und Verkäuferin des Werkes ist nicht die Künstlerin, sondern die heute noch bestehende Galerie Alice Pauli – die während langer Zeit schweizweit führende Galerie für Arbeiten mit textilen Materialien.

1970 erhält Magdalena Abakanowicz vom Staat Polen ein Atelier zugesprochen. In Polen erkennt man die positive Wirkung der visuellen Kunst im Westen und lässt die Leine lockerer als etwa die DDR oder die UdSSR. Abkanowicz wendet sich alsobald der figürlichen Plastik zu, nimmt die Dimensionen zurück auf Lebensgrösse und schafft Ausstrahlung durch den Faktor Multiplikation. Ich empfehle Ihnen, den Film im Videoforum im Parterre nicht zu verpassen, um das Werk hier in Relation zum Gesamtwerk zu stellen.

Unser "Abkan" entsteht 1970/71. Es somit einer der letzten "Abakans" überhaupt. In ihm verdichtet und weitet sich all das, was Abakanowicz darin zum Ausdruck bringen wollte. In unserem Gespräch in Warschau sagte sie unter anderem den wichtigen Satz: "In der Enge musste ich mir meine eigene Umgebung schaffen". Die Arbeit als Körper-Haus zu bezeichnen, ist also keineswegs falsch. Und auf die erotische Komponente angesprochen sagt sie: "Aber natürlich". Man muss sich hier bewusst sein, dass Abakanowicz ihre Abakans – der Begriff stammt übrigens von André Künzi, einem Lausanner Kunstkritiker, der sich massgeblich für die Biennalen einsetzt – dass sie ihre körperbezogenen, weiblichen, raumgreifenden, gebärenden Arbeiten schuf vor dem entsprechenden Boom in der Kunst von Frauen in den 70er- und 80er-Jahren. Dass in Westeuropa zuvor noch niemand den Mut hatte, weiblichen Raum so kraftvoll, so bestimmend zu setzen. Mit welcher Vision, mit welchem Zukunftsglauben sie dies tat, zeigt unter anderem ein Film von 1969, in dem sie ihre Abakans auf dem weissen Dünensand der Nordsee als Raumzeichen in der Landschaft aufbaut und sich selbst in den Schlitz zwischen Ein- und Ausgang stellt. Den Film gibt es nicht mehr oder nurmehr in kleinen Teilsequenzen, doch die Einladungskarte für heute zeigt eine während den Dreharbeiten entstandene Foto.

Allerdings wäre es falsch, die Abakans auf seine genderspezifische Bedeutung zu reduzieren. Der Körper, der darin Ausdruck findet, meint ebenso das Ich, das Haus wie die Vision einer Gesellschaft, die Neues gebiert.

Zurück nach Biel:

Der Ankauf von "Abakan – Situation variable" war zweifellos ein mutiger Akt. Er gründet in einer Befindlichkeit, die noch ganz im Bann der "Zukunftsstadt Biel" steht und auch noch an das Konzept des Kongresshauses als Ort von Alltag und Kultur in einem glaubt. Es finden daselbst nicht nur grosse Konzerte und Theateraufführungen statt – das hat sich auch gehalten – das Kongresshaus ist 1970 auch Zentrum der Schweizerischen Plastikausstellung, der Kunstverein führt die Weihnachtsausstellung im Kongresshaus durch, Heinz Peter Kohler lädt die GSMBA Bern zur Ausstellung usw. Doch bald zeigt sich, dass Traum und Realität zweierlei sind. Den Veranstaltern von Automobil- und anderen Konsumgüter-Ausstellungen ist der bezüglich Raumanspruch keineswegs bescheidene Abakan rücksichtslos im Wege und nach der Fasnacht soll er ausgesehen haben wie eine Konfetti-Skulptur und als man dann feststellte, dass bei Apéros Zigaretten darin ausgedrückt wurden, gingen die Ampeln auf rot. Wie sich jetzt geklärt hat, kam Abakanowicz – begreiflicherweise in nicht gerade guter Laune – einmal für eine Restauration nach Biel. Doch als sich die Situation nicht besserte, sah die Stadt nur noch einen Weg. Für den Abakan einen Sarg zu bestellen.

Über die Problematik von Vandalismus und Kunst in öffentlichem Besitz, die Problematik von hochkarätigen Werken, die in Depots vor sich in dämmern, ist unter anderem Thema der Ansprache von Schul- und Kulturdirektor Pierre Yves Moeschler. Ich ziehe mich daher zurück und übergebe ihm das Wort.